

# *La géographie artistique de l'Oberrhein à l'échelle d'un foyer : attraction et rayonnement de Strasbourg à l'époque du Gothique « international »*

PAR PHILIPPE LORENTZ

L'Oberrhein des géographes ne coïncide pas toujours avec celui des historiens. Tout aussi fluctuantes semblent être les frontières de l'Oberrhein des historiens de l'art. Ceux qui ont cherché à caractériser le cadre géographique au sein duquel s'est déroulée l'activité artistique en Allemagne du sud-ouest à l'époque médiévale ont été confrontés à la délicate définition d'une vaste aire géographique dont l'axe principal, le cours supérieur du Rhin, est clairement délimité, à l'est et à l'ouest, par la Forêt-Noire et les Vosges, mais dont il est peu aisé de déterminer les confins nord et sud. L'art du Palatinat à la fin du Moyen Âge doit-il être considéré comme « haut-rhénan » ? On s'est aussi interrogé sur le bien-fondé de l'incorporation du Bodensee à ce « paysage artistique » (*Kunstlandschaft*). En 1970, dans son introduction au catalogue de l'exposition *Spätgotik am Oberrhein, 1450–1530*, Ernst Petrasch considérait que la production artistique de Constance dépendait plutôt des foyers de la Souabe, comme Ulm, Augsburg ou Memmingen<sup>1</sup>. Un essai du catalogue de l'ambitieuse et plus récente exposition *Spätmittelalter am Oberrhein. Maler und Werkstätten, 1450–1525* est consacré aux liens entre la peinture à Constance et celle de l'Oberrhein<sup>2</sup>. À cette manifestation étaient montrés des tableaux de la partie occidentale du Bodensee<sup>3</sup>, ainsi que des œuvres réalisées à Spire<sup>4</sup>. Quoi qu'il en soit, il faut noter que, à plus de trente ans d'intervalle, les organisateurs de ces deux manifestations ont eu le mérite de prendre en considération la production artistique du « Spätgotik » de part et d'autre du Rhin, sans tenir compte des actuelles divisions géopolitiques. Tout au long du Moyen Âge, entre Bâle

1) Ernst PETRASCH, Zum Thema und Programm der Ausstellung « Spätgotik am Oberrhein », dans : *Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450–1530*, Karlsruhe, 1970, p. 35.

2) Bernd KONRAD, Die Malerei in Konstanz und ihre Beziehungen zum Oberrhein, dans : *Spätmittelalter am Oberrhein. Maler und Werkstätten 1450–1525 (Spätmittelalter am Oberrhein. Große Landesausstellung Baden-Württemberg 1)*, Stuttgart, 2001, p. 41–47.

3) *Ibid.*, p. 81–97, n° 20–31.

4) *Ibid.*, p. 371–372, n° 213 et 214.

et Strasbourg, le fleuve aux multiples bras divagants, loin d'avoir été un obstacle naturel, constituait une zone de franchissement permanent et d'échanges pour les habitants de ses deux rives, partageant la même langue et la même culture<sup>5</sup>). Les œuvres d'art ayant suivi les mêmes chemins, il semble peu pertinent d'étudier séparément les monuments médiévaux situés d'un côté et de l'autre du Rhin, devenu au XVII<sup>e</sup> siècle une frontière entre l'Allemagne et la France<sup>6</sup>). Cette évidence méthodologique était formulée dès 1924, dans l'introduction de la première exposition consacrée à « l'art médiéval de l'Oberrhein » (*Mittelalterliche Kunst des Oberrheins*, Fribourg-en-Brigau, musée des Augustins)<sup>7</sup>), où ne figuraient toutefois que des œuvres conservées en Allemagne. Il faut rappeler, à la décharge des organisateurs, que les lendemains de la Première Guerre mondiale n'étaient guère propices à une coopération culturelle entre les deux pays limitrophes ...

Pour une meilleure compréhension des phénomènes artistiques dans l'Oberrhein à la fin du Moyen Âge, il faut donc faire abstraction du fleuve-frontière tel qu'il se présente à nous aujourd'hui, canalisé de surcroît depuis les années 1950. Privilégier une rive ou une autre, une démarche relevant la plupart du temps du nationalisme ou d'un excès de régionalisme, a induit des contresens. S'adressant en 1959 à un public français peu averti des subtilités de la géographie artistique dans l'aire germanique, Hans Haug a esquissé le tableau suivant de l'« art haut-rhénan », une appellation qu'il met en parallèle avec celle d'« art alsacien » : « On peut, » dit-il, – comme le fait souvent la science allemande – « adopter la formule d'*art haut-rhénan* (*oberrheinische Kunst*), en admettant toutefois comme elle que c'est sur la rive gauche, la rive alsacienne, que se trouve le centre de gravité [...]. *Haut-Rhinois* doit être évité, étant l'adjectif désignant un département français correspondant à peu près à l'ancien landgraviat de Haute-Alsace. Les centres vitaux du Rhin supérieur, tous trois situés sur la rive gauche du Rhin, sont, au Moyen Âge, Strasbourg, Colmar et Bâle [...] ; quant à la partie moyenne de l'actuel pays de Bade, elle dépendait en grande partie soit de l'évêché de Strasbourg, soit du comté de Lichtenberg (depuis 1480 Hanau-Lichtenberg), dont le chef-lieu était Bouxwiller en Alsace »<sup>8</sup>).

Dictée par l'évidente volonté de mettre en avant l'« entité Alsace » au détriment de la rive droite du Rhin, cette définition de l'« art haut-rhénan » mérite quelques nuances. D'abord, il n'est guère exact de considérer Bâle comme étant sur la rive gauche du fleuve :

5) Odile KAMMERER, *Le Haut-Rhin entre Bâle et Strasbourg a-t-il été une frontière médiévale ?*, dans : *Les pays de l'entre-deux au Moyen Âge : questions d'histoire des territoires d'Empire entre Meuse, Rhône et Rhin. Actes du 113<sup>e</sup> congrès national des sociétés savantes (Histoire médiévale et philologie, Strasbourg 1988)*, Paris, 1990, p. 171–193.

6) Daniel NORDMAN, *Frontières de France. De l'espace au territoire, XVI<sup>e</sup>–XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1998, p. 131–149.

7) *Mittelalterliche Kunst des Oberrheins : Ausstellung in der Kirche des Augustiner-Museums September – Oktober 1924 anlässlich der IV. Tagung für christliche Kunst (Berichte aus dem Freiburger Augustiner-Museum 2)*, Freiburg i. Br., 1924, p. 3–4.

8) Hans HAUG, *L'art médiéval dans les musées d'Alsace, Strasbourg et Colmar*, dans : *La Revue des arts. Musées de France 6* (1959), p. 245.

cette ville fait véritablement corps avec le Rhin (une partie de la ville, le Petit-Bâle, se trouve d'ailleurs sur la rive droite). L'autre métropole de l'Oberrhein, Strasbourg – effectivement sur la rive gauche du Rhin *stricto sensu* et traversée par l'un de ses affluents, l'Ill – n'est pas située directement sur le fleuve, mais son histoire est pétrie des liens étroits qu'elle n'a eu de cesse d'entretenir avec celui-ci : sa batellerie a joué un rôle essentiel dans la circulation rhénane, en concurrence directe avec celle de Bâle, comme en témoignent les conflits qui sévirent dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle entre les deux villes au sujet de la liberté de navigation sur l'axe fluvial<sup>9</sup>). Le paysage marécageux au sein duquel émerge la haute tour de la cathédrale de Strasbourg est bien celui qui caractérise le lit du Rhin tel qu'il se présente depuis Bâle<sup>10</sup>). La volonté manifestée par Haug d'implanter Bâle et Strasbourg sur la rive gauche du Rhin n'a pas grand sens, puisque les deux villes adhéraient à ce fleuve qui, comme on l'a vu, ne formait pas une frontière.

Hans Haug a en revanche raison de faire ressortir la primauté, au sein des foyers artistiques de l'Oberrhein, de Bâle et de Strasbourg, les deux cités épiscopales qui constituent par ailleurs les deux orbites autour desquelles s'est construite, à l'époque médiévale, la bipolarité économique du fossé rhénan<sup>11</sup>). Mais on ne peut le suivre lorsqu'il place Colmar parmi les « centres vitaux du Rhin supérieur ». Pour avoir vu naître Martin Schongauer et abrité dans ses murs une partie de l'activité du grand peintre dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, cette ville, dont le dynamisme est du reste indéniable, a été surévaluée en tant que centre de création artistique. Il est vrai que l'histoire de la peinture en Alsace au XV<sup>e</sup> siècle reste dominée par la personnalité du Colmarien Martin Schongauer, un artiste certes de premier plan mais dont la fortune critique précoce – assurée en grande partie par ses gravures – a éclipsé le reste de l'activité artistique dans cette partie de l'Allemagne<sup>12</sup>). Cette vision traditionnelle, relayée par Hans Haug, a eu des conséquences fâcheuses sur la perception de l'importance de Strasbourg comme foyer d'art à la fin du Moyen Âge. Francis Rapp, dans le tableau qu'il dresse de l'époque et des lieux qu'il étudie dans son ouvrage fondamental sur l'Église et la société dans le diocèse de Strasbourg (1450–1525), émet de sérieuses réserves quant à la vitalité de Strasbourg sur le plan artistique. Pour l'éminent médiéviste, « mis à part les quatre ans que passa Nicolas Gerhaert de Leyde dans la capitale du diocèse de 1463 à 1467, ce ne fut pas à Strasbourg mais à Colmar que se situa le foyer

9) Philippe DOLLINGER, *Le commerce local et les échanges lointains*, dans : *Histoire de Strasbourg des origines à nos jours*, vol. 2 : des grandes invasions au XVI<sup>e</sup> siècle, éd. par Georges LIVET et Francis RAPP, Strasbourg, 1981, p. 148–150.

10) Une vue gravée au début du XVII<sup>e</sup> siècle par J. von Heyden montrant le pont du Rhin depuis Kehl, avec Strasbourg à l'arrière-plan, nous met en présence de cette zone marécageuse qui s'étend sans solution de continuité entre la ville et le fleuve aux bras multiples (reproduit dans *Saisons d'Alsace*, 10<sup>e</sup> année n° 15, été 1965, p. 366).

11) KAMMERER, *Le Haut-Rhin* (op. cit. note 5), p. 185–191.

12) Voir en dernier lieu Stephan KEMPERDICK, *Martin Schongauer. Eine Monographie*, Petersberg, 2004, notamment aux p. 276–283, pour un utile recensement de la littérature produite avant 1700 sur Schongauer.

artistique le plus vivant de notre province [...]»<sup>13</sup>). » Ce constat est loin d'être exact : tout au long du XV<sup>e</sup> siècle, le nombre d'artistes mentionnés dans les documents colmariens est bien plus réduit qu'à Strasbourg et à Bâle et ne révèle qu'un centre d'importance moyenne, comparable à Fribourg-en-Brisgau ou à Haguenau<sup>14</sup>). De plus, Martin Schongauer a probablement profité des ressources artistiques de Strasbourg lors de ses premières années de formation, avant de séjourner dans les anciens Pays-Bas<sup>15</sup>).

Mais revenons à Hans Haug et à sa conception d'un « art haut-rhénan », dont le centre de gravité est supposé se trouver sur la rive alsacienne du Rhin. Défendant ce point de vue, l'historien d'art alsacien ne peut faire l'économie des chevauchements du fleuve par les circonscriptions ecclésiastiques et par le déploiement *ultra Rhenum* de certains lignages alsaciens. Plus du tiers du diocèse de Strasbourg est sur la rive droite du Rhin, comprenant une bonne partie du pays de Bade : l'Ortenau. Cette situation n'a pas été sans conséquences sur la diffusion vers ce territoire et ses confins de l'art pratiqué à Strasbourg. Des familles alsaciennes, comme les Lichtenberg, se sont également étendues au-delà du Rhin. Comme le précise Haug, Bouxwiller était depuis le XV<sup>e</sup> siècle la résidence principale d'une partie du comté de Lichtenberg, dont des possessions se trouvaient dans l'Ortenau. Mais cette bourgade de Basse-Alsace n'a jamais été un foyer d'art !

On constate d'emblée que l'« art haut-rhénan » ne se laisse pas cerner aisément, ce qui renvoie au caractère flou d'une notion peu adaptée à rendre compte de la complexité de la production et de la diffusion de l'art dans une entité régionale aux contours mouvants<sup>16</sup>). La définition donnée par Hans Haug met en évidence l'impérieuse nécessité de désigner des « foyers » artistiques. Dans l'Oberrhein, ce sont les villes qui fournissent le cadre institutionnel et matériel de l'activité artistique. C'est généralement le cas partout ailleurs dans l'Occident médiéval, à un certain nombre d'exceptions près qui sont certaines cours royales et princières. Mais l'alternative ne se présente pas dans cette partie de l'Empire germanique, en raison du morcellement territorial et de l'absence d'un pouvoir fort et fédérateur. Il n'y a pas, dans l'Oberrhein, l'équivalent de la fastueuse cour des deux premiers ducs Valois de Bourgogne, attirant en un lieu donné et pendant parfois plusieurs décennies des artistes appointés par le prince. Pourtant l'exceptionnelle qualité des œuvres produites dans cette région (qu'on la restreigne aux aires de diffusion de Bâle et de Strasbourg ou qu'on y rat-

13) Francis RAPP, *Réformes et Réformation à Strasbourg. Église et société dans le diocèse de Strasbourg (1450–1525)*, Paris, 1974, p. 13.

14) Hans ROTT, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert*, vol. 3 : *Der Oberrhein, Quellen I* (Baden, Pfalz, Elsass), Stuttgart, 1936, p. 343–354 (Colmar), p. 91–98 (Fribourg-en-Brisgau), p. 159–166 (Haguenau).

15) Philippe LORENTZ, Jost Haller. *Le peintre des chevaliers, et l'art en Alsace au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris/Colmar, 2001, p. 209. Dans son récent ouvrage sur Schongauer, Stephan Kemperdick minimise le substrat haut-rhénan de l'art du peintre colmarien, KEMPERDICK, *Martin Schongauer* (op. cit. note 12), p. 225–226.

16) Voir, dans le présent volume, l'article de Brigitte Kurmann-Schwarz consacré à l'usage de la notion de *Kunstlandschaft* appliquée à l'Oberrhein.

tache également Constance) suppose *a priori* l'existence d'une clientèle aussi exigeante et raffinée que celle qui fréquentait à la même époque les cours des rois ou des princes. De fait, les villes de l'Oberrhein abritent dans leurs murs une élite appartenant à l'aristocratie urbaine et à une oligarchie financière ou marchande cherchant, par son mode de vie, à imiter la haute noblesse et les grands.

Un art de haut niveau dans un pays sans prince : tel semble avoir été le dénominateur commun du mécanisme de l'offre et de la demande en matière d'art dans l'Oberrhein aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Ce trait spécifique, corollaire de l'émission géopolitique des confins occidentaux de l'aire germanique, pourrait être retenu comme un critère de définition de l'« art haut-rhénan » de la fin du Moyen Âge.

À cette époque, il y avait tout de même, dans l'Oberrhein, quelques grands seigneurs susceptibles de passer des commandes artistiques d'une certaine envergure. Jamais, pour autant, les chantiers qu'ils ont suscité n'atteignirent l'ampleur de celui d'une chartreuse de Champmol. Jamais ces personnages n'engagèrent des artistes à leur service permanent<sup>17)</sup>. Ils se contentèrent de faire appel à des créateurs travaillant dans les principales villes. Prenons le cas des margraves de Bade. Ces princes s'étaient ménagé, au cours des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, une place importante sur le complexe échiquier politique de l'Oberrhein et entretenaient en général de bons rapports avec leur puissante voisine, la ville libre de Strasbourg. C'est là qu'ils venaient se fournir en œuvres d'art. Dans le premier tiers du XIV<sup>e</sup> siècle, ils firent entièrement reconstruire l'église de leur fondation familiale, l'abbaye cistercienne de Lichtenthal, à proximité de leur résidence de Baden-Baden. Créée vers 1245 par Irmengard de Bade († 1260) à la mémoire de son époux, le margrave Hermann V († 1243), l'abbaye était devenue la nécropole de la famille. Des artistes de Strasbourg se virent confier le décor de la nouvelle église : sur les verrières du chœur furent distribuées les figures d'Irmengard et de son époux, accompagnés de leurs fils – Hermann VI et Rudolf I<sup>er</sup> – et de leurs femmes, tous en adoration devant une Épiphanie représentée dans la baie d'axe (fig. 1)<sup>18)</sup>. Dans les années 1340, pour compléter ce programme exaltant la fondatrice et consacrant le sanctuaire de Lichtenthal comme cimetière et lieu de mémoire dynastique, on fit appel à un autre Strasbourgeois, Wölflin de Rouffach, « tombier » attiré de la haute noblesse, pour

17) Sur ce terrain-là, les ducs de Bourgogne ont calqué leur mode de fonctionnement sur celui de la cour de leurs parents les rois de France.

18) De ce décor vitré subsistent encore quatre panneaux montrant le margrave Rudolf I<sup>er</sup> et son épouse Kunigunde d'Eberstein ainsi qu'un autre membre de la famille de Bade (le margrave Hermann V, époux de la fondatrice Irmengard ?). Ces fragments, ayant fait partie des collections des grands-ducs de Bade, ont été acquis en 1995 par le Badisches Landesmuseum de Karlsruhe. Voir Rüdiger BECKSMANN, *Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaues (1248–1349)*, Köln 1998, p. 228–229, n° 44 ; *Krone und Schleier. Kunst aus Mittelalterlichen Frauenklöstern*, München, 2005, p. 380, n° 272 (notice de Brigitte KURMANN-SCHWARZ).

la réalisation du gisant rétrospectif d'Irmengard de Bade, placé lui aussi dans le chœur, devant l'autel principal (fig. 2)<sup>19</sup>.

L'abbatiale de Lichtenthal n'est d'ailleurs pas le seul chantier de prestige de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle dans l'Oberrhein ayant bénéficié de l'apport d'artistes strasbourgeois. Leur marque est également très présente dans le décor d'un édifice contemporain, celui de l'église du double couvent de Franciscains et de Clarisses fondé en 1311 par la reine Élisabeth, à Königsfelden (Argovie), sur le lieu même où, trois ans auparavant, avait été assassiné son époux le roi de Germanie Albert I<sup>er</sup> de Habsbourg (1<sup>er</sup> mai 1308). Les verrières des deux travées occidentales du chœur (Vie de saint François d'Assise, Miracles de saint Nicolas de Bari, Vie de sainte Anne, Vie de sainte Claire) pourraient avoir été réalisées vers 1340 dans l'atelier où furent élaborées les verrières de la somptueuse chapelle Sainte-Catherine fondée en la cathédrale de Strasbourg par l'évêque Berthold de Bucheck (1328–1353) et édifiée dans ces mêmes années 1340<sup>20</sup>. Le cycle dynastique des vitraux des bas-côtés de la nef de Königsfelden a été commandé par Agnès de Hongrie, fille de la reine Élisabeth, qui paracheva la fondation jusqu'à sa mort en 1364. Cet ensemble, élaboré vers 1360 et conçu pour répondre au monument funéraire des Habsbourg se dressant au centre de la partie orientale de la nef, devait vivifier la mémoire des défunts qui y étaient inhumés. Les fragments qui en subsistent présentent une étroite parenté stylistique avec les restes de la vitrerie de l'église des dominicains de Strasbourg réalisée vers 1350 (fig. 3)<sup>21</sup>.

La réputation des artistes établis à Strasbourg semble donc avoir largement dépassé les murs de la ville. Le raffinement de leurs réalisations leur a assuré des commandes principales. À lui seul, ce rayonnement est l'indice d'un certain engouement pour l'art strasbourgeois. Les sources ne fournissent pratiquement aucune indication sur la façon dont, à la fin du Moyen Âge, les habitants de l'Allemagne du sud-ouest pouvaient percevoir l'art pratiqué dans leur aire culturelle, caractérisée par un dense réseau urbain favorisant la circulation des artistes d'une ville à l'autre, ainsi que la diffusion des formes et le transfert

19) 750 Jahre Zisterzienserinnen-Abtei Lichtenthal : Faszination eines Klosters, éd. par Harald SIEBENMORGEN, Karlsruhe, 1995, p. 194–195, n° 18. Sur Wölflin de Rouffach, voir Victor BEYER, La sculpture strasbourgeoise au quatorzième siècle, Strasbourg/Paris, 1955, p. 21–26, et ID. et Michèle BEAULIEU, Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Âge (Bibliothèque de la Société Française d'Archéologie 19), Paris, 1992, p. 136–137. En dernier lieu, Sylvie ABALLÉA, Les saints sépulcres monumentaux du Rhin supérieur et de la Souabe (1340–1400), Strasbourg, 2003, p. 246–249.

20) Ou, du moins, par un artiste ayant entretenu des liens étroits avec cet atelier. Voir Brigitte KURMANN-SCHWARZ, Les vitraux du chœur de l'ancienne abbaye de Königsfelden, dans : *Revue de l'art* 121/3 (1998), p. 38; ID., *Glasmalerei im Kanton Aargau. Königsfelden*, 2002, p. 112–114 et p. 246–253. Sur la chapelle Sainte-Catherine de la cathédrale de Strasbourg, voir Rüdiger BECKSMANN, *Architecture, sculpture et verrières de la chapelle Sainte-Catherine de la cathédrale de Strasbourg : un ensemble artistique au seuil du gothique tardif*, dans : *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg* 25 (2002), p. 113–134 et surtout l'ouvrage de ABALLÉA, *Les saints* (op. cit. note 19), p. 29–73, 235–252.

21) Aujourd'hui dans le « cloître » de la cathédrale de Strasbourg. Voir KURMANN-SCHWARZ, *Glasmalerei* (op. cit. note 20), p. 96, 114–115, 256–257.

des modèles (le peintre Hans Tiefental, probablement originaire de Sélestat, travaille à Bâle en 1418, retourne à Sélestat en 1421 pour finalement s'établir à Strasbourg, où sa présence est attestée à partir de 1437<sup>22</sup>) ; en 1453, le peintre Jost Haller, originaire de Strasbourg et qui s'est installé à Sarrebruck vers 1450, fait venir son frère, peintre lui aussi, habitant de Fribourg-en-Brigau, pour qu'il l'aide à assumer une importante commande de peintures murales à Metz<sup>23</sup>). Toutefois, les maigres indications qu'il est permis de glaner çà et là ne renvoient jamais à la désignation d'un art à l'échelon régional. Il serait vain de chercher, dans les documents des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, une mention d'« *oberrheinische Kunst* » ! C'est en revanche dans le cadre de la ville qu'est ressentie une spécificité de l'art. L'étude de l'activité artistique à Strasbourg fournit à ce propos d'intéressants témoignages se rapportant à la fois aux œuvres et à ceux qui les produisent.

Dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, les verriers de Strasbourg se sont imposés dans l'Empire germanique grâce à une production de vitraux de belle qualité, exportés dans des lieux parfois lointains comme Ulm, Augsburg, Munich, Nuremberg ou Salzbourg, pour n'en citer que quelques uns. Dans ces différentes villes, les praticiens du vitrail ne manquent pourtant pas ! Mais la clientèle locale est séduite par ces verrières présentant un style homogène et reconnaissable entre tous, synthétisant divers apports. Celle que Peter Hemmel d'Andlau met en place dans l'église Sankt Bartholomäus de Francfort en 1476 est qualifiée de *Stroßpurg finster*<sup>24</sup>, un label attestant qu'à une certaine distance de leur lieu de fabrication ces panneaux de verre étaient regardés comme de véritables produits de marque issus d'un savoir-faire proprement strasbourgeois.

Le même phénomène est observable dès le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle dans le domaine de la sculpture funéraire, grâce aux deux signatures de Wölflin de Rouffach parvenues jusqu'à nous. D'abord maître de l'œuvre de l'église de Rouffach, ce sculpteur achète en 1341 une maison à Strasbourg<sup>25</sup>, dont il devient citoyen. Il revendique cette qualité en 1344, dans l'église Saint-Guillaume de cette ville, sur le plat de la dalle où est couché le gisant du landgrave d'Alsace Ulrich de Werd (fig. 4). Mais il fait précéder son titre de bourgeois par l'indication de sa propre origine (*Meister Woelvelin von Ruffach, ein burger zu Strasburg, der het dis werk gemacht*). En revanche, sur le tombeau non daté d'Irmengard de Bade à

22) ROTT, Quellen (op. cit. note 14), p. 199–202 et p. 323–324 et Id., Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, vol. 3 : Der Oberhein. Quellen II (Schweiz), Stuttgart, 1936, p. 9–12. Voir également la notice consacrée par François Joseph FUCHS, Johann (Hans) von Schlettstadt, dans : Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne, vol. 19, Strasbourg, 1992, p. 1814–1815.

23) LORENTZ, Le peintre des chevaliers (op. cit. note 15), p. 67–76.

24) ROTT, Quellen (op. cit. note 14), p. 244. Cette verrière a été financée par le Francfortais Jakob zu Schwanau. Voir également Hartmut SCHOLZ, Die Straßburger Werkstattgemeinschaft. Ein historischer und kunsthistorischer Überblick, dans : Bilder aus Licht und Farbe. Meisterwerke spätgotischer Glasmalerei. « Straßburger Fenster » in Ulm und ihr künstlerisches Umfeld, Ulm 1995, p. 13–26.

25) Urkundenbuch der Stadt Straßburg, vol. 7 : Privatrechtliche Urkunden und Rathslisten von 1332 bis 1400, publié par Hans WITTE, Straßburg 1900, p. 81, n° 270.

Lichtenthal (fig. 2), l'artiste précise simplement qu'il est « de Strasbourg » (*Dis werg mahte mester Wlvelin von Strasburg*)<sup>26</sup>). À Strasbourg, l'artiste fait valoir la possession du droit de bourgeoisie qui lui est nécessaire pour exercer son métier dans la ville. Il n'en est pas de même pour une œuvre destinée à un commanditaire extérieur. Dans ce cas, la mention *von Strasburg* est suffisamment explicite : rattachant son auteur à un milieu artistique réputé, elle fait en même temps office de label d'origine.

Au début du XVI<sup>e</sup> siècle, les témoignages de la spécificité d'un art « strasbourgeois » deviennent plus nombreux. L'historiographie humaniste se fait l'écho du prestige des artistes actifs dans la ville à la fin du Moyen Âge et de l'admiration suscitée par leurs œuvres. Jacob Wimpheling, dans ses *Epitome rerum germanicarum* (1505), où est dressé « le palmarès des réussites récentes des Allemands »<sup>27</sup>), fait l'éloge du peintre Hans Hirtz (mentionné dans les sources strasbourgeoises entre 1421 et 1462), qualifié d'*Argentinensis*. Ce dernier, dit-il, a fait de son vivant « l'objet d'une grande vénération de la part de tous les peintres » et ses tableaux « célèbres et magnifiques » produits par lui « à Strasbourg, sa ville natale, et dans d'autres pays, attestent son habileté dans l'art de la peinture »<sup>28</sup>). Hans Hirtz figure en bonne place parmi les vieux maîtres du métier des peintres cités dans une plainte adressée au Magistrat de Strasbourg par des artistes contestant le nouveau règlement de la corporation édicté en 1516<sup>29</sup>). Or l'œuvre de Hans Hirtz pourrait être identifiée avec le petit groupe de panneaux réunis par les historiens d'art sous l'appellation provisoire de « Maître de la Passion de Karlsruhe »<sup>30</sup>), dont les tableaux sont appréciés par l'élite strasbourgeoise de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. À cette époque, la dominicaine Anna Schott, fille de l'Ammeister Peter Schott, fait exécuter une copie fidèle d'une *Mise en croix* réalisée un

26) Cette signature apparaît le long du pinacle se trouvant à la droite du gisant. BEYER, *La sculpture* (op. cit. note 19), p. 23 s'appuie sur une prétendue acquisition du droit de bourgeoisie par Wölflin en 1341 pour situer le gisant d'Irmengard de Bade après cette date. Selon cet auteur, l'abandon, par le sculpteur, de la mention de son origine au profit de Strasbourg indiquerait que celui-ci est déjà citoyen de la ville. Or nous savons simplement qu'en 1341, Wölflin achète une maison à Strasbourg, ce qui ne veut pas dire qu'il devient bourgeois de la ville à cette date. Le gisant de la fondatrice de Lichtenthal est reproduit dans Beyer (ibid., pl. Xd).

27) Francis RAPP, *Les origines médiévales de l'Allemagne moderne. De Charles IV à Charles Quint (1346–1519)*, Paris, 1989, p. 322.

28) *Joannes Hirtz, Argentinensis [...], qui dum in humanis esset, apud pictores omnes in magna fuit veneratione, cujus in pictura peritiam clarissime ac speciosissime imagines tum alibi, tum Argentinæ in natali solo depictæ testantur*, *Epitome rerum germanicarum*, Strasbourg, 1505, chapitre 68, extrait publié par ROTT, Quellen (op. cit. note 14,) p. 194.

29) Ibid., p. 221–222 : *Dan wir haben vormäls by uns uf unser zunft und anderswo auch gehabt mit uns dienen, nämlich meyster Hirtz, meyster Beldeck, meyster Nyclus von Leyen, meyster Vit Wagner, den Gott gnöd, und ander, die ouch kunstner sin gewesen [...]*.

30) Lilli Fischel a proposé d'identifier Hans Hirtz avec le Maître de la Passion dite de Karlsruhe. Cette identification, qui ne repose sur aucune preuve formelle, mais sur un faisceau de présomptions, reste plausible : LILLI FISCHEL, *Die Karlsruher Passion und ihr Meister*, Karlsruhe, 1952.

demi-siècle plus tôt par ce peintre (fig. 5 et 6)<sup>31</sup>. Le prédicateur de la cathédrale, Jean Geiler de Kaysersberg, était lié aux Schott. Ce n'est sans doute pas un hasard si Hans Hirtz (le Maître de la Passion de Karlsruhe ?) est le seul peintre strasbourgeois nommément cité dans l'un de ses sermons : « Lorsqu'un joli tableau se dresse sur un autel et que quelqu'un s'approche, il voit tout de suite quel est le maître qui l'a fait. Il dit : c'est Hirtz qui a fait ça. Je cite celui-ci parce que je l'ai maintenant en tête »<sup>32</sup>. Le succès rencontré à cette époque par un peintre du milieu du XV<sup>e</sup> siècle fait ressortir un phénomène déjà observé pour d'autres foyers de création, celui de l'apparition d'une tradition artistique forgée à partir de l'œuvre de grands précurseurs considérés comme des fondateurs et vénérés comme tels. Le « revival » strasbourgeois de la fin du XV<sup>e</sup> siècle évoque évidemment celui des villes des anciens Pays-Bas méridionaux, où Memling et Gérard David créent une tradition brugeoise et où Colijn de Coter (actif de 1480 à 1500 environ) perpétue à Bruxelles l'art du Maître de Flémalle et de Rogier van der Weyden. À l'aube du XVI<sup>e</sup> siècle, les artistes de Strasbourg – peintres et sculpteurs – ont bien le sentiment d'appartenir à une véritable communauté artistique (on pourrait presque dire une « école »), dont l'identité est indissociable de la ville qui l'abrite. En même temps, cette communauté est composée d'individus dont un certain nombre viennent d'ailleurs, à commencer par les sculpteurs Nicolas de Leyde et Veit Wagner, figures de proue de la corporation auxquelles il est fait référence en 1516.

À la fin du Moyen Âge, toutes les conditions sont réunies pour que Strasbourg soit un foyer artistique de premier plan. Au milieu du XV<sup>e</sup> siècle, cette cité prospère est l'une des villes les plus peuplées de l'Empire germanique. Sa population qui, en 1444, s'élève à environ dix-huit mille habitants est certes largement dépassée par celle de Cologne, comptant environ trente mille habitants à la même époque. Mais elle approche celles de Nuremberg et de Metz. Strasbourg est donc « la » grande ville du fossé rhénan. Les artistes y disposent d'un formidable marché, à l'intérieur des murs comme auprès des nombreux satellites de la cité (villes, villages et seigneuries). Même les évêques, qui, depuis la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, viennent rarement à Strasbourg, ont recours aux artistes qui y sont établis. La ville est aussi un lieu où l'on est sûr de trouver les matériaux indispensables à la pratique de l'art. À partir de 1483, Maximin de Ribeaupierre, administrateur du pèlerinage de la Vierge à Dusenbach près de Ribeauvillé, en Haute-Alsace, fait rénover et embellir les sanctuaires de ce

31) Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, GK 53 ; Philippe LORENTZ, De l'usage de la copie au XV<sup>e</sup> siècle : une *Mise en croix* d'après le Maître de la Passion de Karlsruhe (Hans Hirtz ?) pour Anna Schott, dominicaine à Strasbourg, dans : Pierre, lumière, couleur. Études d'histoire de l'art du Moyen Âge en l'honneur d'Anne Prache (Cultures et civilisations médiévales/G.I.S. Cultures et Civilisations Médiévales, Université de Paris-Sorbonne [Paris 4] 20), Paris, 1999, p. 425–439 (fig. 3 et 4).

32) *Wann ein hübsche tafel uff einem altar stot, und einer kumpt darfür, so sicht er bald, wer der meister ist, der sie gemacht hat; er sprich : Der Hirtz hat es gemacht. Ich nenn den, der ist mir jetz im kopf* : Evangelia mit ußlegung, Strasbourg 1517, fol. XVIIv, extrait publié par ROTT, Quellen (op. cit. note 14), p. 194.

site. Or c'est à Strasbourg que sont achetés la plupart des coûteux matériaux destinés à leur décoration intérieure (feuilles d'or et d'argent, pigments)<sup>33</sup>.

La destruction quasi totale, lors de l'iconoclasme qui sévit entre 1524 et 1530, des œuvres d'art qui ont été produites à Strasbourg aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles nous empêche de prendre la mesure de l'activité de la corporation regroupant les métiers artistiques, désignée dans les actes officiels comme « le métier commun des orfèvres et des peintres » (*das gemeine antwerck der goltsmide, schiltere und molere*)<sup>34</sup>. Les documents attestent en tout cas un milieu de peintres particulièrement dynamique, dont l'ouverture et la mobilité sont propres au fonctionnement d'un grand centre artistique. Une dizaine de maîtres-peintres travaillent en permanence dans la ville<sup>35</sup>. Nombreux sont également ceux qui s'y établissent, venant de l'Alsace, mais surtout de l'Allemagne du sud-ouest et du « Rhin moyen », parfois de plus loin. En 1324, un peintre d'Autriche (*quidam pictor de Austria*) habite dans la *Sporergasse* (l'actuelle rue des Hallebardes)<sup>36</sup>. Tout au long du XV<sup>e</sup> siècle, le vivier des peintres strasbourgeois se renouvelle constamment grâce à une immigration qui, sans être massive, garde un rythme régulier. On constate sans surprise que les nouveaux arrivés viennent surtout des régions germanophones de l'Empire.

Certains peintres de souche strasbourgeoise choisissent de s'expatrier. Au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, Nicolas Wurmser, bourgeois de Strasbourg, devient peintre en titre et *familiaris* de l'empereur Charles IV de Luxembourg<sup>37</sup>. D'autres encore voyagent occasionnelle-

33) Philippe LORENTZ et Francis RAPP, Un chantier de décoration picturale à la fin du Moyen Âge : le pèlerinage de Dusenbach (1489–1492), dans : Bibliothèque de l'École des chartes 162 (2004), p. 223–225.

34) LORENTZ, Le peintre des chevaliers (op. cit. note 15), p. 31.

35) En 1466, 10 peintres sont cités dans l'Allmendbuch (registre des empiètements sur la voie publique). Voir Daniel SCHNEIDER, L'Allmendbuch de 1466. Son contenu, ses renseignements sur la variété des professions à Strasbourg au XV<sup>e</sup> siècle. Diplôme d'études supérieures d'histoire (question annexe), présenté à la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg, 1965, p. 41.

36) Urkundenbuch der Stadt Strassburg, vol. 3 : Privatrechtliche Urkunden und Amtslisten von 1266 bis 1332, publié par Aloys SCHULTE, Strasbourg, 1884, p. 308.

37) Les documents concernant le peintre Nicolas Wurmser (1357–1360) sont réunis dans : Magister Theodoricus, Court Painter to Emperor Charles IV. The Pictorial Decoration of the Shrines at Karlštejn Castle, éd. par Jiří FAJT, Prag 1998, p. 100–101. L'artiste a vraisemblablement participé à la décoration intérieure du château de Karlštejn. Antonín Friedl considérait Nicolas Wurmser comme l'auteur de la Généalogie des Luxembourg (vers 1356–1357, grande salle du second étage) – œuvre détruite, mais connue par des copies du XVI<sup>e</sup> siècle – et trois scènes montrant la remise de reliques à Charles IV (vers 1356–1357, chapelle de la Vierge ; voir Antonín FRIEDL, Mikuláš Wurmser, mistr královských portrétů na Karlštejně, Prag 1956 (Nicolas Wurmser, auteur des portraits royaux à Karlštejn). Dès 1957, Louis Grodecki faisait remarquer que ces peintures, marquées par l'art de cour parisien, ne pouvaient être l'œuvre d'un artiste originaire de Strasbourg : « L'art alsacien de cette époque tient à la fois de Cologne et de Königsfelden, c'est-à-dire de l'art de l'Europe centrale des Habsbourg [...] » (Louis GRODECKI, Les peintures du château de Karlstein et l'art français. À propos de travaux récents, dans : Bulletin monumental 125 (1957), p. 212–213). Plus récemment, le nom de Nicolas Wurmser a été évoqué à propos d'autres peintures de Karlštejn : la *Crucifixion* décorant l'avant de la *mensa sacra* de l'oratoire privé de Charles IV (chapelle Sainte-Catherine) et les scènes

ment. Un témoignage se rapportant à un peintre strasbourgeois, Johannes Rhinau, fils d'un batteur d'or du même nom et propriétaire depuis 1412 d'une maison sur le fossé des Tailleurs<sup>38</sup>), est pour nous d'un grand intérêt car il atteste la mobilité des artistes de cette époque. Il s'agit de son inscription comme membre de la confrérie de Saint-Christophe liée à un hospice situé sur le col de l'Arlberg, dans les Alpes.

Entre le XI<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle, avec l'intensification des échanges entre les pays de l'Europe septentrionale et centrale et l'Italie, les créations d'hospices voués à l'accueil des voyageurs et des pèlerins se multiplient. Aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, le nombre élevé de ces fondations donne même la mesure de l'accroissement des transports de marchandises à travers les Alpes, à une époque où le trafic continental conserve une certaine importance, en dépit de l'essor des voies commerciales maritimes. Situé à 1793 mètres d'altitude, le col de l'Arlberg, en Autriche, relie la région du Vorarlberg au Tyrol. Rendu praticable assez tardivement – au XIII<sup>e</sup> siècle seulement – ce passage est placé sur l'une des routes du commerce international empruntant, à la fin du Moyen Âge, les Alpes orientales. Une partie des marchands se déplaçant entre les Flandres et l'Italie franchissent le col de l'Arlberg. L'insécurité des voies françaises due à la guerre de Cent Ans pousse également les marchands italiens à passer par la région rhénane en venant des Flandres par les Ardennes, le Luxembourg et la route de la Sarre, qui rejoint Strasbourg ou Sélestat, puis suit le cours supérieur du Rhin. De nombreux pèlerins se rendant à Rome ou en Terre sainte *via* Venise passent également par là.

L'Arlberg est d'autre part le trait d'union entre l'Allemagne du sud-ouest et l'Autriche. C'est par ce col qu'était acheminé le sel extrait à Hall (Tyrol) ou dans la région de Salzburg. L'*Arlbergpaß* est donc aussi un enjeu politique pour les Habsbourg, qui, tout au long du XIV<sup>e</sup> siècle, s'emploient à relier leurs possessions du sud-est (Autriche, Styrie, Carinthie, Carniole) à leurs territoires ancestraux (dont faisait partie le sud de l'Alsace) et que l'on commence à appeler l'Autriche antérieure (*österreichische Vorlande*). Après l'acquisition du Tyrol, ils se rendent maîtres, en 1375, de la majeure partie du Vorarlberg, en deçà du col. Rien d'étonnant à ce qu'ils apportent leur soutien à l'établissement d'un hospice sur l'Arlberg pour abriter les voyageurs surpris par les intempéries. Le duc Léopold III d'Autriche favorise en 1385 cette fondation, à laquelle il accorde sa protection. L'établissement est édifié l'année suivante. Afin d'apporter les moyens financiers nécessaires à son bon fonctionnement, on décide de créer en 1394 une confrérie, placée sous le vocable de saint Christophe, patron des voyageurs. Les ducs Léopold IV, Albert III et Albert IV d'Autriche figurent parmi ses premiers membres.

de l'*Apocalypse* sur les murs de la chapelle de la Vierge. Gerhardt SCHMIDT, Malerei bis 1450. Tafelmalerei – Wandmalerei – Buchmalerei, dans : Gotik in Böhmen. Geschichte, Gesellschaftsgeschichte, Architektur, Plastik und Malerei, éd. par Karl M. SWOBODA, München, 1969, p. 195–196.

38) LORENTZ, Le peintre des chevaliers (op. cit. note 15), p. 32–33.

Grâce à un registre tenu à partir de 1395<sup>39)</sup>, nous connaissons les noms et l'origine géographique des nombreux membres que compte bientôt cette association. On y rencontre notamment des peintres, des tailleurs de pierre, des orfèvres. Un contingent de Strasbourgeois a été enregistré dans les premières années du XV<sup>e</sup> siècle. Ce sont des représentants des grandes familles patriciennes, les Zorn de Bulach, Zorn de Schoeneck, Erstein, Engelbrecht, Mullenheim, Sturm, Winterthur, Pfaffenlapp, Manse<sup>40)</sup>. Le peintre Johannes Rhinau figure parmi eux, ce qui est un indice de la considération dont il jouit dans sa ville. Il n'est du reste pas dépourvu de moyens, car sa cotisation annuelle s'élève à un florin et il s'est en outre engagé à ce que deux florins soient versés chaque année à la confrérie après sa mort<sup>41)</sup>. Ses armoiries figurent à côté de son nom<sup>42)</sup>.

Il est probable que notre peintre s'est arrêté – peut-être plus d'une fois – au col de l'Arlberg. Se rendait-il vers l'Italie ou vers l'Autriche ? Il est bien sûr impossible de répondre à cette question. Mais il a pu y rencontrer d'autres artistes, membres de la confrérie, et en particulier des peintres, pour la plupart originaires de l'Autriche et de l'Allemagne du sud-ouest<sup>43)</sup>. Rappelons la présence à Strasbourg, dès 1324, d'un « *pictor de Austria* »,

39) Österreichisches Staatsarchiv Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Codex 473. Ce manuscrit est malheureusement incomplet. Heinrich Zimerman en a publié les extraits concernant les artistes, voir Heinrich ZIMERMAN, Nachträge zu den im I. Bande dieses Jahrbuches veröffentlichten Urkunden und Regesten aus dem K. u. K. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien, n° 3032 : Auszüge aus dem Sancti Christophori am Arlperg Bruederschaft Buch, dans : Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 3 (1885), p. CLIII-CLXI. Ses lacunes peuvent être complétées grâce à une copie du XVI<sup>e</sup> siècle, au Niederösterreichisches Landesarchiv à Sankt Pölten (sous la cote F-3-1), partiellement publiée par ZIMERMAN, Urkunden und Regesten aus der niederösterreichischen Landes-Bibliothek und Archiv zu Wien, n° 3038 : Auszüge aus dem Arlberger Bruderschaftsbuche, dans : Ibid. CLXIII-CLXXI.

40) Sankt Pölten, Niederösterreichisches Landesarchiv, Arlberger Bruderschaftsbuch, F-3-1, fol. 141<sup>v</sup>-146. Johannes Rynowe figure au fol. 146. L'entrée n'est pas datée, mais les autres Strasbourgeois mentionnés permettent de situer ces enregistrements au tout début du XV<sup>e</sup> siècle. Ainsi, Petterman von Geydertheim, mentionné au fol. 145, est le fils de l'écuyer Sifrid von Geudertheim, cité en 1354 et en 1377. Son propre fils, Cunz, est en 1402 bourgeois forain de Strasbourg (Julius KINDLER VON KNOBLOCH, Das goldene Buch von Straßburg, Wien, 1886, p. 91). Un autre exemple, toujours au fol. 145 : Cunnelin Pfeffenlab der elter, dont le fils Cunz Pfaffenlapp est cité en 1404 (Ibid., p. 246). Il est donc certain que le Johannes Rynowe mentionné dans le « Arlberger Bruderschaftsbuch » n'est pas le peintre du même nom, probablement décédé peu après 1391, mais le fils du batteur d'or Johannes dictus de Rynowe († 1403 ou 1404), qui achète en 1412 la maison de feu le peintre Andreas Clamman, voir ROTT, Quellen (op. cit. note 14), p. 189.

41) Sankt Pölten, Niederösterreichisches Landesarchiv, F-3-1, fol. 146 : *Hanns Rinobe, der schilter zu Straszberg, gibt alle jar I guldin [?] und nach tode 2 guldin [?]*, voir également ZIMERMAN, Urkunden und Regesten (op. cit. note 39), p. CLXVII.

42) *De gueules à la bande onnée d'argent accompagnée de deux étoiles du même*. Voir LORENTZ, Le peintre des chevaliers (op. cit. note 15), p. 42, fig. 12. Quelques années après Johannes Rynowe, un autre artiste de Strasbourg a été inscrit dans le registre de la confrérie de Saint-Christophe, le peintre Hans Ott, dont l'écu a également été représenté (*de gueules au chef d'azur à la licorne issant d'argent*; voir ibid., p. 43).

43) De Bâle, de Constance, de Wurtzbourg, de Munich, d'Ingolstadt, de Landshut, de Straubing, de Ratisbonne et de Kempten, voir ZIMERMAN, Urkunden und Regesten (op. cit. note 39), passim.

attestant que dès le premier tiers du XIV<sup>e</sup> siècle, des artistes voyageaient entre l'Autriche et l'Alsace, deux entités géographiques pourtant relativement éloignées l'une de l'autre. Originaires de l'Argovie, les Habsbourg, maîtres de l'Autriche depuis la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, détenaient des territoires au sud de l'Alsace (le Sundgau) et avaient des liens familiaux avec la noblesse alsacienne. La ville libre de Strasbourg entretenait des rapports amicaux avec la nouvelle dynastie régnante. Une statue équestre de Rodolphe de Habsbourg fut même placée sur la façade occidentale de la cathédrale après la mort du roi des Romains, aux côtés de celles de Clovis et de Charlemagne. Les évêques de Strasbourg demeurèrent fidèles aux Habsbourg, même après que la ville eut basculé en 1322 dans le camp de Louis de Bavière, compétiteur de Frédéric de Habsbourg.

L'étude des trop rares tableaux encore conservés qui furent réalisés à Strasbourg à l'époque du « *weicher Stil* » livre une image tout à fait conforme au dynamisme et à l'ouverture du milieu des peintres tels que les sources d'archives nous le donnent à voir. Deux ensembles d'œuvres émanant de deux personnalités artistiques contemporaines mais bien distinctes se laissent isoler : le groupe du « Maître de la Crucifixion de Colmar » et le groupe du « Maître du Paradiesgärtlein ». Même s'ils offrent un reflet fort lacunaire de l'art pictural tel qu'il était pratiqué à Strasbourg autour de 1400, ces deux ensembles nettement différenciés n'en sont pas moins les précieux témoins des échanges artistiques entre la grande ville de l'Oberrhein et des foyers plus lointains.

L'implantation à Strasbourg du Maître de la Crucifixion de Colmar est désormais bien établie. L'artiste tire son nom de l'unique tableau qui constitue à ce jour son œuvre peint (dans l'acception traditionnelle de peinture de chevalet), une *Crucifixion* (Colmar, musée d'Unterlinden) réalisée au début du XV<sup>e</sup> siècle pour un moine dominicain représenté au pied de la croix (fig. 7)<sup>44</sup>. Ce tableau, d'un raffinement exceptionnel, réalisé par un artiste au tempérament expressionniste, a longtemps joui d'un splendide isolement. En 1950, Lilli Fischel a mis en évidence les liens stylistiques qui l'apparentent aux fragments d'une verrière de la *Crucifixion* exécutée au début du XV<sup>e</sup> siècle pour le chœur de l'église Saint-Pierre-le-Vieux de Strasbourg (fig. 8)<sup>45</sup>. De fait, la confrontation entre le saint Jean du précieux panneau colmarien (fig. 9) et son homologue du vitrail de Saint-Pierre-le-Vieux,

44) Reproduction en couleurs dans LORENTZ, *Le peintre des chevaliers* (op. cit. note 15), p. 85, fig. 44. À la veille de la Révolution française, le tableau se trouvait dans la collégiale Saint-Martin de Colmar, voir Colmar, Bibliothèque municipale, Ms. 761. 1, p. 20, n° 8 : Rapport des citoyens Marquaire et Karpff dit Casimir, commissaires nommés par arrêté du directoire du district de Colmar, en date du 24 vendémiaire de l'an 3 (15 octobre 1794).

45) Lilli FISCHEL, *Eine Straßburger Malerwerkstatt um 1400*, dans : *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 3/1 (1950), p. 166–168, fig. 7–9. En 1859, cette verrière était encore placée dans la baie absidale, où elle a été décrite par le baron de Schauenbourg, voir P.-R. DE SCHAUBOURG, *Énumération des verrières les plus importantes conservées dans les églises d'Alsace*, dans : *Séances générales/Congrès Archéologique de France* 26 (1859) p. 259. Françoise GATOULLAT, *Les vitraux de Lorraine et d'Alsace* (Corpus vitrearum France : Série complémentaire 5), Paris, 1994, p. 236–237 suppose que cette verrière se trouvait à l'origine dans la baie centrale de la façade occidentale de la nef.

placé à l'origine au pied de la croix (fig. 10), est éclairante. Ces deux visages juvéniles encadrés par une abondante chevelure bouclée ont des traits similaires : un même long nez, une même bouche menue, et surtout de semblables yeux obliques traduisant de manière si particulière l'affliction du disciple préféré<sup>46</sup>). Cette frappante analogie indique, entre autres, que les cartons de ce vitrail de la *Crucifixion* sont issus de l'atelier même où fut conçue et peinte la *Crucifixion* de Colmar.

L'analyse stylistique de la *Crucifixion* de Colmar fait ressortir un certain nombre de traits empruntés à l'art bohémien<sup>47</sup>). À l'inverse, la connaissance d'une œuvre similaire (dessin ou tableau) émanant du même artiste strasbourgeois apparaît chez un peintre actif à Vienne entre 1410 et 1440 environ : le Maître de Saint-Lambert. Ce dernier, probablement plus jeune d'une génération que le Maître de la *Crucifixion* de Colmar, a traduit cette composition dans un langage plus plastique. Dès 1928, Otto Benesch a en effet relevé les parallèles entre la *Crucifixion* du musée d'Unterlinden et deux tableaux du groupe stylistique « Maître de Saint-Lambert », la grande *Crucifixion* de l'Österreichisches Landesmuseum de Linz et une autre *Crucifixion*, volet droit d'un diptyque (fig. 11)<sup>48</sup>). De tels transferts entre des villes aussi distantes l'une de l'autre que Strasbourg et Vienne sont corroborés par les informations livrées par les sources écrites et dont nous avons déjà fait état. Johannes Rhinau, peintre aisé de Strasbourg, est immatriculé sur le registre de l'*Arlberger Bruderschaft*. Trois des nombreux peintres autrichiens faisant également partie de cette confrérie étaient d'ailleurs originaires de Vienne : Hans Sachs, inscrit en 1395<sup>49</sup>), Jacob Gruen, en 1408, et Niclus de Brunn. Il n'est évidemment pas question d'identifier l'auteur de la *Crucifixion* de Colmar avec Johannes Rhinau. Aucun élément n'a jusqu'ici permis d'établir des parallèles probants entre cette œuvre et les documents conservés. Mais ceux-ci attestent que des contacts ont existé entre les artistes autrichiens et ceux de Strasbourg. Les inflexions bohémiennes que l'on observe dans le tableau du musée d'Unterlinden ont pu être véhiculées depuis l'Autriche, fortement imprégnée par l'art pragoïse à la fin du XIV<sup>e</sup> et au début du XV<sup>e</sup> siècle. En retour, les modèles inventés dans le milieu strasbourgeois des premières années du XV<sup>e</sup> siècle se retrouvent vers 1430 dans la peinture viennoise.

46) Pour la confrontation de ces deux visages, voir LORENTZ, *Le peintre des chevaliers* (op. cit. note 15), p. 86, fig. 45 et 46.

47) Voir, par exemple *ibid.*, p. 118, fig. 83 et 84.

48) OTTO BENESCH, *Zur altösterreichischen Tafelmalerei V : Der Meister der Linzer Kreuzigung*, dans : *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 2 (1928), p. 66 (planche hors texte et p. 65, ill. 114 et 115). Dans cette étude, Benesch baptisait l'auteur des deux *Crucifixions* autrichiennes le « Maître de la *Crucifixion* de Linz », mais on donne à présent ces mêmes œuvres au Maître de Saint-Lambert.

49) *Maister Hanns Sachs, maler zu Wienn, geit all jar 2 grozz und igleichs geit nach seinem tod 4 grozz*. Cette entrée, figurant dans ce qui reste du registre original de la confrérie, est datée de 1395 par une main et d'une encre différentes de l'inscription elle-même, ZIMERMANN, *Nachträge* (op. cit. note 39), p. CLIX.

La localisation à Strasbourg de l'activité d'un autre artiste, le « Maître du Paradiesgärtlein de Francfort » (fig. 12), fait aujourd'hui l'unanimité<sup>50</sup>. Elle repose sur l'appartenance à cet ensemble d'œuvres – plus étoffé que le groupe du « Maître de la Crucifixion de Colmar » – de deux fragments d'un grand retable de la vie de Marie réalisé pour une église de cette ville (la *Nativité de la Vierge* et le *Doute de Joseph*, Strasbourg, musée de l'Œuvre Notre-Dame). Malgré cet ancrage strasbourgeois, le poids de la tradition historiographique semble encore faire obstacle à l'abandon de l'appellation d'« *oberrheinischer Meister* »<sup>51</sup>.

Le Maître du Paradiesgärtlein, est réceptif à l'art italien. Dans son carnet de modèles figurait une composition conçue par le Siennois Ambrogio Lorenzetti (connu de 1319 à 1347). Le schéma formel de la *Nativité de la Vierge* du musée de l'Œuvre Notre-Dame (fig. 13) remonte en effet à la célèbre fresque peinte par ce dernier sur la façade de l'hôpital Santa Maria della Scala, face au Duomo de Sienne (vers 1335)<sup>52</sup>. Des contacts entre le milieu des artistes strasbourgeois et Avignon, où des peintres siennois œuvrèrent jusque tard dans le XIV<sup>e</sup> siècle, peuvent expliquer un tel transfert. Quelques mois seulement après le départ de Grégoire XI pour Rome (septembre 1376), on rencontre dans la ville pontificale un peintre originaire du diocèse de Strasbourg. Il s'agit de Hans Hertsnabel, chanoine de la collégiale Saint-Michel de Rhinau (*canonicus Rinaugiensis*), transférée en 1398 en l'église Saint-Pierre-le-Vieux de Strasbourg, à cause des crues du Rhin<sup>53</sup>. De toute évidence, ce peintre-clerc n'a pas appris son métier dans la petite ville de Rhinau. Sa formation initiale s'est vraisemblablement déroulée à Strasbourg. Chargé en 1377 de l'exécution d'un polyptyque à compartiments fixes répondant au type le plus apprécié par la clientèle provençale<sup>54</sup>, il n'est manifestement pas un nouveau venu sur les bords du Rhône. Nous ne savons

50) Paradiesgärtlein, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M. (H. 26,3 cm, L. 33,4 cm; reproduction en couleurs dans Bodo BRINKMANN et Stephan KEMPERDICK, *Deutsche Gemälde im Städel 1300–1500*, Mainz, 2002, p. 95, fig. 85. Pour la localisation à Strasbourg de l'activité du peintre, voir Babette HARTWIEG et Dietmar LÜDKE, *Vier gotische Tafeln aus dem Leben Johannes' des Täufers*, Karlsruhe, 1994, p. 79–89 ; Philippe LORENTZ, *Recherches sur la peinture à Strasbourg au XV<sup>e</sup> siècle. Du Maître du Paradiesgärtlein à Jost Haller*, 1997 (thèse de doctorat, soutenue à l'université de Bourgogne, Dijon), p. 85–99 ; BRINKMANN/KEMPERDICK (op. cit.), p. 93–120 (notice consacrée au Paradiesgärtlein).

51) BRINKMANN/KEMPERDICK, *Deutsche Gemälde* (op. cit. note 50), p. 93.

52) Philippe LORENTZ, *De Sienne à Strasbourg : postérité d'une composition d'Ambrogio Lorenzetti, la Nativité de la Vierge de l'hôpital Santa Maria della Scala à Sienne*, dans : *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milan/Paris, 1994, p. 118–131.

53) Rhinau : arrondissement d'Erstein, canton de Benfeld. Sur l'installation à Strasbourg de la collégiale, voir Médard BARTH, *Handbuch der elsässischen Kirchen im Mittelalter*, Strasbourg, 1960–1963 (Archives de l'Église d'Alsace 27/29), 1962–1963, col. 1343–1344.

54) Avignon, Archives départementales du Vaucluse, 3 E 12/244. En publiant ce contrat daté du 6 avril 1377, le chanoine Requin a lu « *canonicus Hinangiensis* » au lieu de « *Rinaugiensis* », ce qui l'a conduit à faire de Jean Hertsnabel un chanoine de l'église collégiale de Haguenau, alors que cette ville ne compte aucune collégiale, voir Pierre-Henri REQUIN, *Documents inédits sur les peintres, peintres-verriers et enlumineurs d'Avignon au quinzième siècle*, dans : *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1889, p. 170–171). Cette erreur a souvent été reprise dans la littérature sur l'art en Alsace.

pas s'il revint un jour à Strasbourg, mais il est permis de croire qu'il maintint des contacts avec son milieu artistique d'origine et/ou que d'autres peintres strasbourgeois se sont rendus comme lui en Avignon.

Toutefois, la composition de la *Nativité de la Vierge* du Maître du Paradiesgärtlein n'a pas nécessairement fait étape en Avignon avant de gagner Strasbourg. Elle a pu emprunter des voies plus directes. En dehors des sources déjà mentionnées<sup>55</sup>, d'autres témoignages renvoient à la présence d'artistes strasbourgeois dans les Alpes, sur les itinéraires conduisant de la vallée supérieure du Rhin à l'Italie. Durant plus d'une dizaine d'années, un peintre de toute évidence formé auprès du Maître du Paradiesgärtlein a travaillé pour l'évêque de Sion Guillaume VI de Rarogne (1437–1451)<sup>56</sup>. Dans le Valais, sa production se distingue très nettement de celle du Fribourgeois Peter Maggenberg, employé à Sion entre 1433 et 1437. Son œuvre principale, dont l'exécution pourrait se situer vers 1440, est un retable de l'*Adoration des Mages* placé à l'origine sur un autel de l'église Notre-Dame de Valère et toujours conservé dans ce sanctuaire (fig. 14)<sup>57</sup>. Plusieurs agencements de figures rythmant ce grand tableau sont empruntés au répertoire du peintre de Strasbourg, comme la *Nativité* et l'*Adoration des Mages*, dont les compositions se retrouvent chez un artiste contemporain, lui aussi dans le sillage du Maître du Paradiesgärtlein, le Maître du Retable de Tennenbach (fig. 15 et 16)<sup>58</sup>. D'autre part, les visages enfantins de certains

55) Voir *supra*, notes 39–43.

56) Anne-Catherine FONTANNAZ-FUMEAUX, Les peintures murales de Sankt German. Un atelier gothique international dans le Valais de Guillaume VI de Rarogne, dans : *Vallesia* 48 (1993), p. 367–426 ; Frédéric ELSIG, La peinture dans le diocèse de Sion (1430–1530), dans : *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 57 (2000), p. 131–132. À cet artiste est attribué un petit groupe d'œuvres diverses : un retable de l'*Adoration des Mages* (Sion, église Notre-Dame de Valère), les miniatures et le décor du missel de l'évêque Guillaume de Rarogne (1439 ; Sion, archives du Chapitre), des peintures murales en l'église de Sankt German (Haut-Valais, paroisse de Rarogne), les peintures murales de la chapelle Saint-Georges du château de Tourbillon (vers 1447) ; FONTANNAZ-FUMEAUX (op. cit.), passim, fig. 1–17, Enrico CASTELNUOVO et Théo-Antoine HERMANÈS, La peinture, dans : *Les Pays romands au Moyen Âge*, éd. par Agostino PARAVICINI BAGLIANI, Lausanne, 1997, p. 544. De manière fort convaincante, Frédéric Elsig a proposé d'ajouter à cet ensemble un coffret peint du musée de Valère, voir ELSIG (op. cit.), p. 132–133, fig. 5.

57) H. 1,36 m., L. 2,25 m. Reproduction en couleurs dans FONTANNAZ-FUMEAUX, Les peintures (op. cit. note 56), fig. 17.

58) Ce retable, dont les membra disjecta sont aujourd'hui répartis entre la Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe et l'Augustinermuseum de Fribourg-en-Brisgau, provient de l'abbaye cistercienne de Tennenbach, dans la Forêt-Noire. La *Nativité* et l'*Adoration des Mages*, dont les compositions sont similaires aux mêmes épisodes du retable de Valère, figuraient sur les faces intérieures de cet ensemble (reproductions en couleurs dans Detlev ZINKE, Augustinermuseum. Auswahlkatalog, Freiburg i. Br., 1990, p. 16–17). Sur le retable de Tennenbach, voir Ilse FUTTERER, Eine Gruppe oberrheinischer Tafelbilder des 15. Jahrhunderts, dans : *Oberrheinische Kunst. Vierteljahresberichte der oberrheinischen Museen* 2 (1926/1927), p. 18–21 ; Werner NOACK, « Weicher Stil » am Oberrhein : Stand und Aufgaben der Forschung, dans : *Festschrift für Hans Jantzen*, éd. par Kurt BAUCH, Berlin, 1951, p. 116–118 ; ZINKE (op. cit.), p. 12–21 ; HARTWIEG/LÜDKE, Vier gotische Tafeln (op. cit. note 50), p. 81–86 ; Daniel HESS, Der sogenannte Staufener Altar und seine Nachfolge. Zur oberrheinischen Malerei um 1450, dans : *Begegnungen mit alten Meistern. Altdeutsche Tafel-*



Fig. 1 Strasbourg, premier quart du XIV<sup>e</sup> siècle, (de gauche à droite :) Rodolfe Ier de Bade et son épouse Kunigunde d'Eberstein et un autre membre de la famille de Bade (fragments de la vitrerie du chœur de l'église de l'abbaye cistercienne de Lichtenthal, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum).



Fig. 2 Wölflin de Rouffach, gisant d'Irmengarde de Bade (abbaye cistercienne de Lichtenthal, Fürstenkapelle).

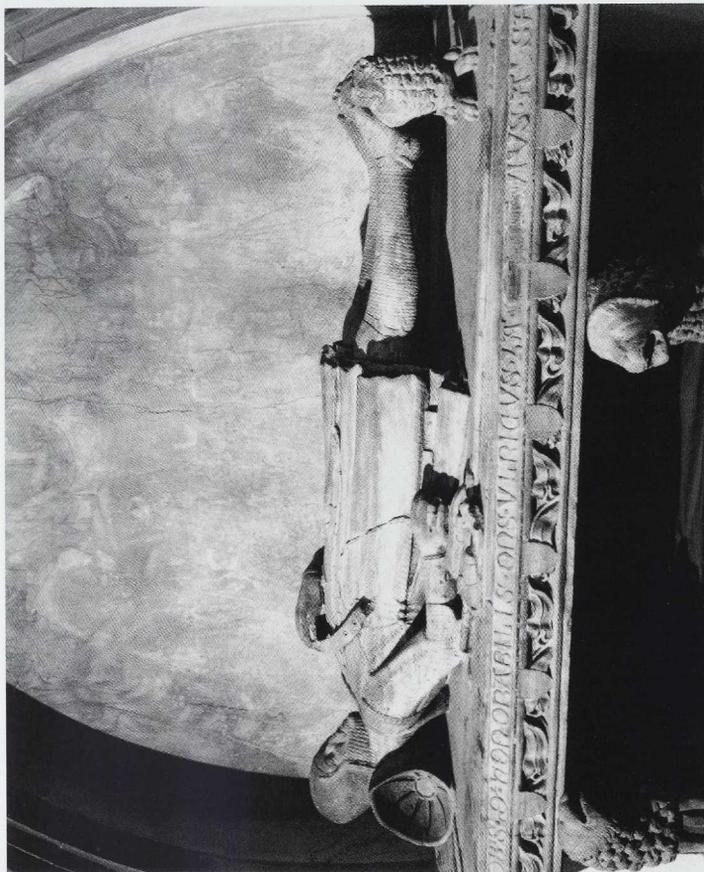


Fig. 4 Wölflin de Rouffach, gisant d'Ulrich de Werd (Strasbourg, église Saint-Guillaume).

Fig. 3 Peintre-verrier de Strasbourg (?), le roi Rodolphe de Bohême (bas-côté sud de la nef du couvent des Franciscains et des Clarisses à Königfelden, Aargau).



Fig. 5 Maître de la Passion de Karlsruhe (Hans Hirtz ?), La Mise en croix (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle).



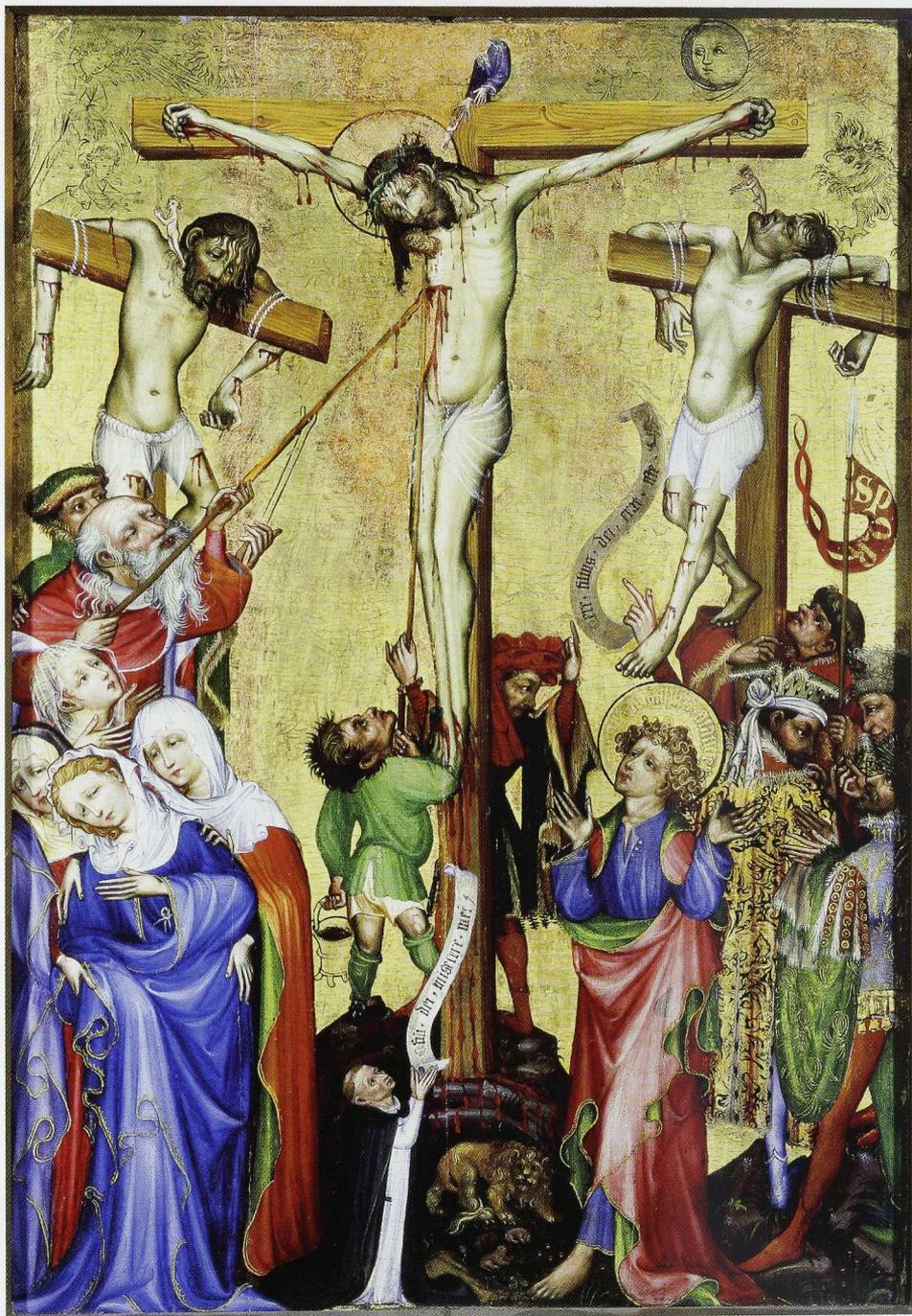


Fig. 7 Peintre actif à Strasbourg au début du XV<sup>e</sup> siècle, Crucifixion (Colmar, musée d'Unterlinden).

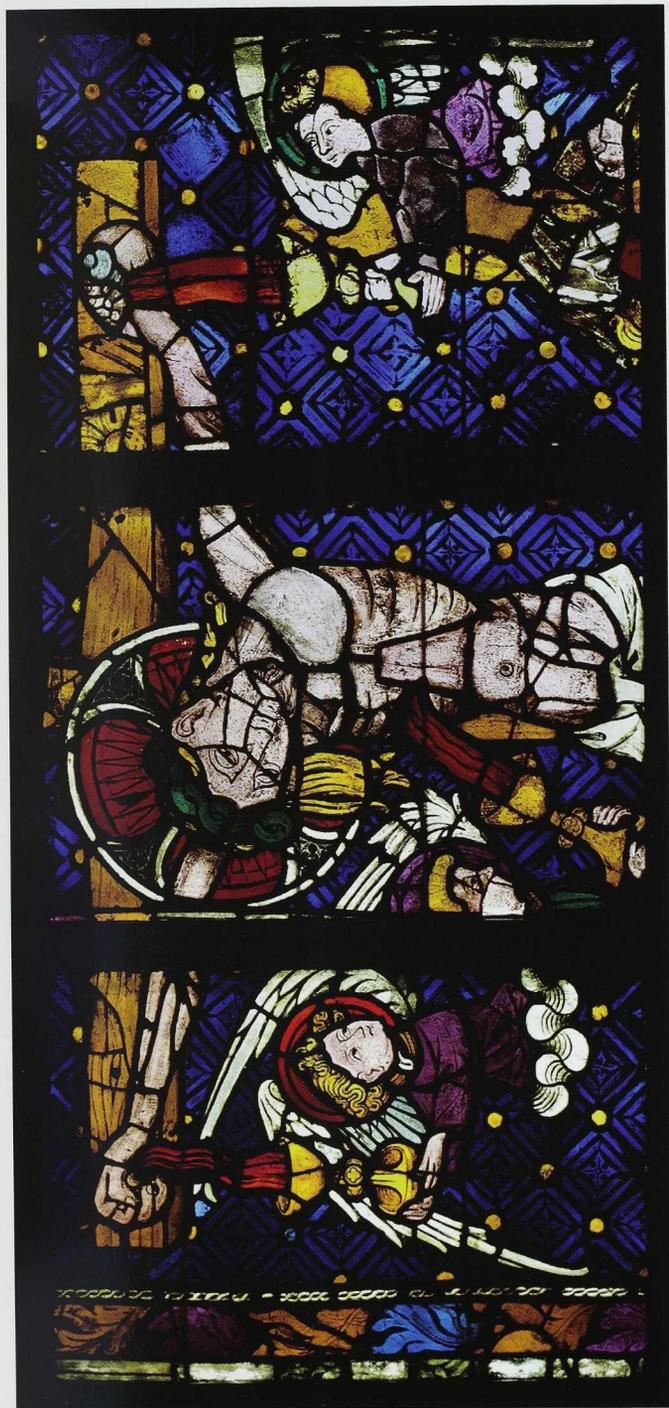


Fig. 8 Strasbourg, début du XV<sup>e</sup> siècle, la Crucifixion, trois panneaux provenant d'une verrière de l'église Saint-Pierre-le-Vieux de Strasbourg (Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame).



Fig. 9 Peintre actif à Strasbourg au début du XVe siècle, Crucifixion (Colmar, musée d'Unterlinden), détail : saint Jean.



Fig. 10 Strasbourg, début du XVe siècle, saint Jean au pied de la croix, fragment d'une verrière de l'église Saint-Pierre-le-Vieux de Strasbourg (Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame).

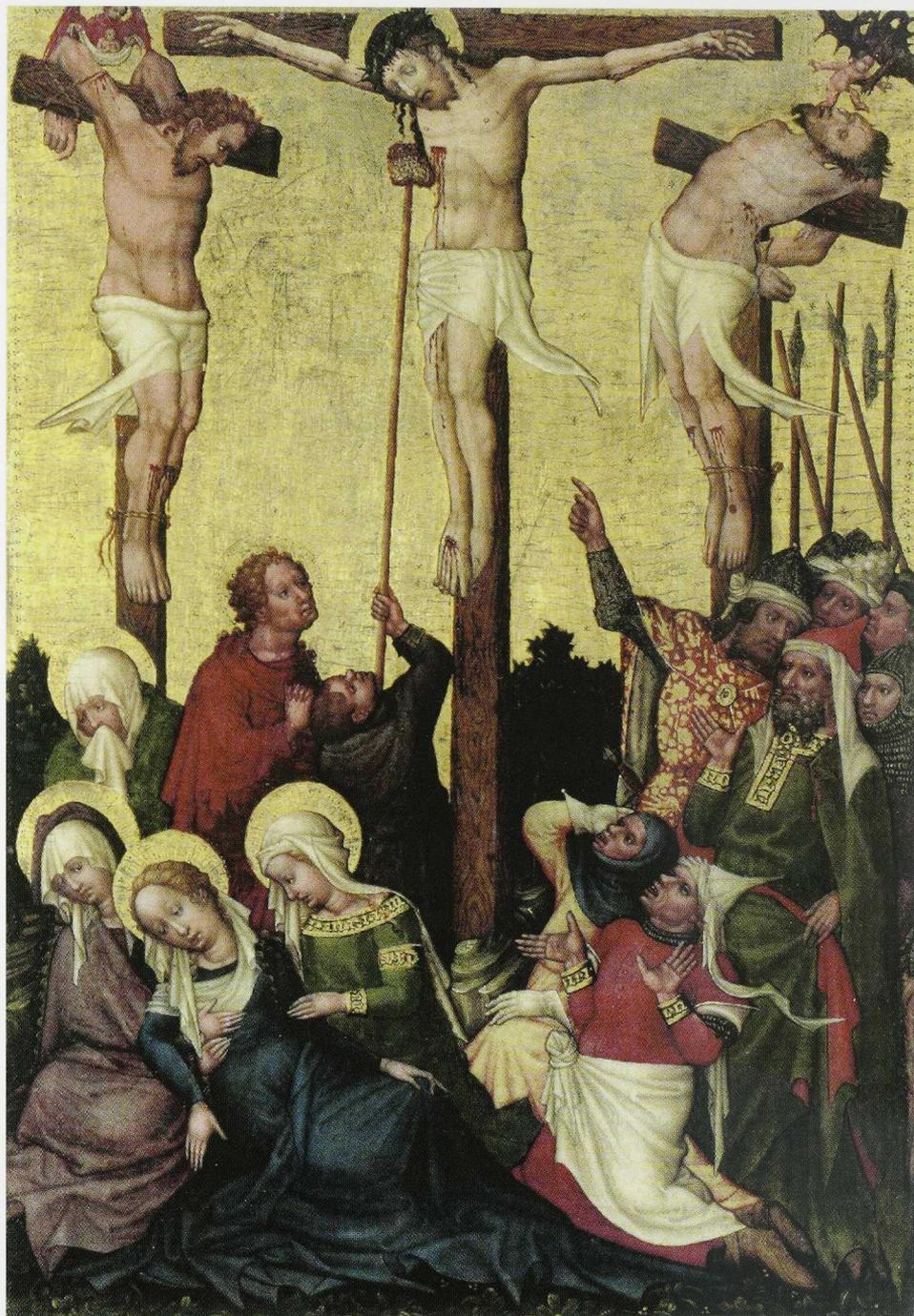


Fig. 11 Maître de Saint-Lambert, la Crucifixion (Vienne, Österreichische Galerie Belvedere).



Fig. 12 Peintre ac-  
tif à Strasbourg au  
début du XVe siècle,  
Le Jardin de  
Paradis (Paradies-  
gärtlein) (Francfort,  
Städtisches Kunst-  
institut).



Fig. 13 Peintre actif à Strasbourg au début du XVe siècle, La Nativité de la Vierge (Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame).



Fig. 14 Maître de Guillaume de Rarogne, Retable de l'Adoration des Mages (Sion, église Notre-Dame de Valère).



Fig. 15 Maître du Retable de Tennenbach, l'Adoration des Mages, volet gauche du Retable de Tennenbach, face intérieure, partie gauche (Fribourg-en-Brigau, Augustiner-museum).



Fig. 16 Maître du Retable de Tennenbach, l'Adoration des Mages, volet gauche du Retable de Tennenbach, face intérieure, partie droite (Fribourg-en-Brisgau, Augustiner-museum).



personnages, comme la Vierge, représentée à deux reprises, n'ont pu être conçus sans la connaissance directe des types de l'artiste strasbourgeois : le « Maître de Guillaume de Rarogne » les a traduits dans un idiome plus rustique. Enfin, la composante siennoise de l'art du Maître du Paradiesgärtlein n'est pas absente du retable de Valère. L'organisation de l'espace pictural reflète en effet les formules mises au point un siècle auparavant par les peintres de la *civitas Virginis*. Ces inflexions siennoises sont certes loin d'être isolées à l'époque du « Gothique international ». Mais, dans ce cas précis, elles doivent être mises sur le compte d'un contact direct de ce peintre avec le Maître du Paradiesgärtlein, lui-même familier des solutions spatiales du Trecento siennois<sup>59</sup>). La présence à Sion du Maître de Guillaume de Rarogne atteste donc que l'art pratiqué à Strasbourg, le grand foyer au cœur de l'Oberrhein, a essaimé jusque dans les Alpes, aux confins de l'Italie.

Comme la partie occidentale des anciens Pays-Bas, l'Oberrhein est à la fin du Moyen Âge une région densément urbanisée, un phénomène propre à faciliter les échanges artistiques interrégionaux et, *a priori*, de susciter une *koïnè* stylistique. Il convient toutefois de s'interroger sur la nature de ces échanges. On dénombre quelque soixante-dix villes en Alsace au XIV<sup>e</sup> siècle, mais beaucoup d'entre elles ne sont que de petites agglomérations où la demande en matière d'œuvres d'art a dû être relativement limitée. L'essentiel de l'activité de ceux que nous appelons des artistes se déroule dans les centres urbains les plus importants vers lesquels se tournent beaucoup de commanditaires. En effet, seules les plus grandes villes, où sont concentrés de nombreux orfèvres, peintres, peintres-verriers et sculpteurs organisés en « métiers », offrent alors les conditions nécessaires à l'éclosion et à l'épanouissement de véritables milieux artistiques. Seul un tel environnement a permis l'apparition d'un art spécifique (manifestement ressenti comme tel par les contemporains) et sa transmission sur parfois plusieurs générations. Dans l'Oberrhein, la production artistique a donc été largement déterminée par les villes principales de la région, à savoir Bâle et Strasbourg, ce qui n'exclut pas l'existence de foyers secondaires comme Fribourg-en-Brigau, Colmar, Sélestat ou Haguenau. Les artistes dont l'activité se déroule dans le cadre des grandes villes sont susceptibles de tisser des réseaux dépassant largement les limites de l'aire régionale. L'étude parallèle du métier des peintres à partir des sources écrites strasbourgeoises et des œuvres picturales réalisées à Strasbourg vers 1400 nous a permis de le vérifier. Le début du XV<sup>e</sup> siècle est habituellement considéré comme l'époque d'un art de

malerei auf dem Prüfstand, éd. par Frank Matthias KAMMEL et Carola Bettina GRIES, Nürnberg, 2000, p. 77–87 ; LORENTZ, Le peintre des chevaliers (op. cit. note 15), p. 82–84.

59) En mettant très justement en évidence les sources siennoises de la représentation de l'espace dans le retable de Valère, FONTANNAZ-FUMEAUX, Les peintures (op. cit. note 56), p. 409–410, les impute à une large diffusion des modèles siennois au nord des Alpes, rendue possible par le séjour de Simone Martini en Avignon et relayée par des artistes « français ». L'étroite dépendance stylistique du Maître de Guillaume de Rarogne à l'égard du Maître du Paradiesgärtlein qui connaît bien les modèles siennois (LORENTZ, De Sienne à Strasbourg [op. cit. note 52]) montre plutôt que les italianismes du retable de Valère ont transité par l'atelier du peintre strasbourgeois.

cour raffiné. Or, à Strasbourg, point de cour. Malgré cela, les œuvres qui y furent alors produites sont d'une qualité exceptionnelle. Certaines d'entre elles sont fréquemment citées par les historiens de la peinture au nombre des monuments les plus représentatifs du *Weicher Stil* (le *Paradiesgärtlein* de Francfort, la *Crucifixion* de Colmar). À Strasbourg, la production artistique a atteint un niveau comparable à celle des plus prestigieux foyers artistiques du Gothique « international ». Cela fut rendu possible par une grande ouverture aux artistes venus d'ailleurs et par un évident rayonnement : l'art des peintres de Strasbourg s'exporte jusqu'à Prague, Vienne, Avignon ou Sion. Force est donc de constater que les ramifications de l'« Oberrhein artistique » s'étendent bien au-delà de l'« Oberrhein géographique ». À l'époque médiévale, les formes élaborées par les artistes ayant œuvré durablement ou temporairement dans les principales villes de ce territoire relèvent d'une histoire dynamique, « faite de dialogues, de confrontations, de rencontres, mais non d'orgueilleuses solitudes, de singularités, d'isolement<sup>60</sup> ».

#### *Crédit photographique*

Krone und Schleier (op. cit. note 18), p. 380, n° 272 : fig. 1 – Philippe Lorentz, Strasbourg : fig. 2, 4, 9 – Brigitte Kurmann-Schwarz, Pieterlen : fig. 3 – Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik, Karlsruhe, 1996, p. 23, pl. 6 : fig. 5 – Femmes, art et religion au Moyen Âge. Actes du colloque international, Colmar, 3–5 mai 2001, sous la dir. de Jean-Claude SCHMITT, Strasbourg, 2004, p. XV : fig. 6 – Colmar, musée d'Unterlinden, Inv. 88 R.P. 536 : fig. 7 – Strasbourg, musée de l'Œuvre Notre-Dame, Inv. MAD. LXV 104 et SCMHA 1060 : fig. 8 ; ibid. Inv. MAD. LXV 105 et SCMHA 1064 : fig. 10 ; ibid. Inv. 1481 : fig. 13 (Photo Musées de Strasbourg) – Vienne, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. 4902 : fig. 11 – BRINKMANN/KEMPERDICK (op. cit. note 50), p. 95, ill. 85 : fig. 12 – FONTANNAZ-FUMEAUX (op. cit. note 56), pl. 17 : fig. 14 – ZINKE (op. cit. note 58), p. 16 : fig. 15, 16.

60) Enrico CASTELNUOVO, Pour une histoire dynamique des arts dans la région alpine au Moyen Âge, dans : Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 29 (1979), p. 286 (article réédité dans ID, La cattedrale tascabile: Scritti di storia dell'arte, Livorno 2000, p. 63).